



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a.

Author: Adam Dziadek

Citation style: Dziadek Adam. (2000). Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a. "Miniatura i mikrologia literacka" (T.1 (2000), s. 30-45).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Adam Dziadek

Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a

Tekst, który chciałbym przedstawić czytelnikowi, jest „mikrolekturą do kwadratu”, jest bowiem mikrolekturą dwóch mikrolektur dokonanych przed laty przez Rolanda Barthes'a. Będzie tu mowa o dwóch książkach Barthes'a *Mitologiach* i *Imperium znaków*¹, które przekładałem na język polski. Obydwie te książki łączy wspólna podstawa metodologiczna, którą jest semiotyka, a także przedmiot, który w obydwu wypadkach stanowi „tekst żywy” – Francja w *Mitologiach* i Japonia w *Imperium znaków*. Moim zamiarem nie jest omawianie treści tych książek, choć do niej także przyjdzie się wielokrotnie odwoływać, ale przede wszystkim ustalenie głównych wyznaczników takiej metody czytania tekstów, jaką zapoczątkował Barthes w krótkich esejach publikowanych w periodykach francuskich w latach 1954–1956 i szeroko rozwinął w swojej późnej twórczości (np. *S/Z*, *Przyjemność tekstu*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Indices*, *Fragmenty dyskursu miłosnego*).

Na początek konieczne jest szczegółowe wyjaśnienie terminu „mikrolektura”, ustalenie definicji tego pojęcia. Termin ten zapożyczam z pracy Jean Pierre'a Richarda zatytułowanej *Microlectures* (*Mikrolektury*)². Książka Richarda stanowi jedno z ważnych ogniw projektu krytyki tematycznej i trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że nie jest to pierwsza praca Richarda, która realizuje taki sam model lektury, by przypomnieć choćby jego *L'Univers imaginaire de Mal-*

¹ R. Barthes: *Imperium znaków*. Przel. A. Dziadek. Przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski. Warszawa 1999; R. Barthes: *Mitologie*. Przel. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000.

² J.-P. Richard: *Microlectures*. Paris 1979.

*larmé, Études sur le romantisme, Proust et le monde sensible*³. Te i wiele innych prac opublikowanych przez Richarda przed *Microlectures* zdają się jakby przygotowywać projekt lektury stematyzowany i określony w tej właśnie książce.

Co dokładnie oznacza termin „mikrolektura”? Odpowiedzi na to pytanie udziela sam Richard we wstępie do swojej książki – mikrolektury to lektury drobiazgowe, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. W dziele czytanim i komentowanym namierzają te jednostki, które jedynie zdają się mieć charakter marginalny, nieważny, a które we wnikliwej lekturze zyskują na wartości, pozwalają odsłonić niedostrzeżone, pominięte wcześniej aspekty danego tekstu i – szerzej – dzieła danego pisarza. Mikrolektury zwracają uwagę na szczegóły i opierają się przede wszystkim na nim. To właśnie szczegóły, jak twierdzi sam Richard, jest „ziarnem tekstu”⁴. W celu doprecyzowania pojęcia „mikrolektury” Richard posługuje się metaforycznym określeniem pejzażu (*paysage*), który – jego zdaniem – zawarty jest w tekście danego pisarza. Ów pejzaż jest pojedynczą, niepowtarzalną „siatką zmysłową”. Z tego pejzażu poprzez pracę różnicy zawsze wyłania się jakiś charakterystyczny przedmiot, np. ciemne okulary Barthes’owskich kochanków, krągłość kobiecego policzka u Prousta, nigdy nie zawiązany węzeł Lacanowski⁵. Pejzaż jest dla Richarda czymś, co porusza zarówno duszę, jak i ciało czytelnika, wprawia je w specyficzne drżenie, jest fantazmatem, tzn. inscenizacją, pracą, wytworem pewnego nieświadomego pożądanego. Mikrolektury Richarda są zatem ściśle powiązane z psychoanalizą i dokonują się w dwu planach: libidinalnym i popędowym. Projekt „mikrolektur”, który powstał pod piórem Richarda, jest projektem na wskroś naukowym, łączącym w sobie różne systemy myśli humanistycznej, np. krytykę tematyczną, która z kolei wiąże się z fenomenologią i psychoanalizą. Pod względem metodologicznym projekt ten jest koherentny i jednocześnie niejednorodny, bo pozwala korzystać z różnych metod analizy tekstów, które stają się sposobem docierania do prawdy.

³ I d e m: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961; I d e m: *Études sur le romantisme*. Paris 1970; I d e m: *Proust et le monde sensible*. Paris 1974.

⁴ I d e m: *Microlectures...*, s. 7.

⁵ Por. Ibidem, s. 7.

Każdy szkic zawarty w książce Richarda ma jakiś punkt wyjścia, jakiś punkt zaczepienia, który funkcjonuje niemal jak trampolina, bo pozwala badaczowi odbić się od jakiegoś szczegółu i zanurzyć w otchłaniach rozmaitych tekstów (i to jakich!: Nerval, Hugo, Michelet, Mallarmé, Apollinaire, Saint-John Perse, Céline). Już same tytuły poszczególnych szkiców odślaniają w pewien sposób praktykę metodologiczną w nich zawartą. Przykładowo, w tekście poświęconym Nervalowi – zatytułowanym *Le nom et l'écriture* (*Nazwisko i pisanie*) – przedmiotem mikroanalizy jest patronim Nerval – Labrunie. Richard, analizując imię Ojca (jak widać istotny jest tu od samego początku kontekst psychoanalityczny), dokonuje nadzwyczajnej i fascynującej, a zarazem bardzo konsekwentnej ekwilibrystyki skojarzeniowej, opartej na pewnego rodzaju tekstowym wytrychu, którym jest *signifiant*. Całość analizy pokazuje, w jaki sposób owo imię Ojca wpływało na twórczość Nerval, jak ją kształtowało. Richard poddaje tu analizie nazwisko, które staje się w gruncie rzeczy osobnym tekstem wchodzącym w cały ciąg relacji intertekstualnych z innymi tekstami kultury i samego Nerval.

W świetle tego, co zostało wcześniej powiedziane o mikrolekturze, przekład, który w oczywisty sposób opiera się na detalicznej lekturze detali, ma szczególne prawa, aby określać go taką nazwą. Przekład tekstów Barthes'a musi przemierzać wszystkie poziomy jego dyskursu, musi starać się oddać zarówno specyfikę niezwyklej, precyzyjnej metafory Barthes'a, jak i wejść głęboko w rytm jego wypowiedzi oraz próbować go odtworzyć w polszczyźnie. Trudno sobie wyobrazić przekład tekstów Barthes'a, który pomijałby kwestię „ziarnistości tekstu”, tak obszernie omawianą przez autora *Przyjemności tekstu*.

Inna kwestia, która wiąże się również z rytmem, dotyczy problemu *signifiance* zapożyczonego do prac literaturoznawczych (w tym i prac samego Barthes'a) z psychoanalizy Lacanowskiej, a więc „znaczącości”, tak bowiem należałoby to słowo przełożyć na język polski⁶.

⁶ K. Kłosiński omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu” w ujęciu R. Barthesa (Hasło: *Roland Barthes. Le Plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzyna, H. Floryńskiej-Lalewicz. Warszawa 1997, T. 5, s. 50), proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje on działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też K. Kłosiński: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

Signifiance oznacza zarówno proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi-synonimem sensu*). Pojęcie to opiera się na wytwarzaniu sensu przez *signifiant* prozodyczne i rytmiczne. *Signifiance* jest o tyle istotne, że tworzy podmiot w samym tekście i poprzez sam tekst. Do pojęcia tego odwołuje się zresztą sam Barthes w *Imperium znaków*⁷, mówiąc o specyfice języka japońskiego, którego nie znał. Sam fakt, że Barthes zwraca uwagę na ten aspekt procesu znaczenia, nakazuje być szczególnie wyczulonym na te miejsca jego tekstu, w których istotna staje się praca *signifiance*. Jest ich w *Imperium znaków* wiele i bez wątpienia kształtują one podmiot tego tekstu, a raczej coś, co można by określić jako „fantazmat” tego podmiotu. W głębokich warstwach tego tekstu ukryty jest szyfr homoseksualny, ujawniający się nie tylko poprzez czytelne aluzje homoseksualne, ale także *signifiance* tego tekstu⁸.

Mówiąc o mikrolekturach Barthes'a, koniecznie trzeba się odwołać do jednego szczegółu, który można dostrzec – jako istotną dla lektury dzieła Barthes'a wskazówkę – w *Roland Barthes par Roland Barthes*, książce będącej pewnego rodzaju mikrolekturą samego siebie, opartą właśnie na fragmentach, ale też jednej z ciekawszych autobiografii, jaka kiedykolwiek została napisana. Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na fragment tej książki, dotyczący właśnie fragmentu – jego tytuł brzmi *Le cercle de fragments* (*Krąg fragmentów*)⁹. Warto w tym miejscu przytoczyć kilka wybranych zdań owego fragmentu o fragmentach:

Écrire par fragments: fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'etale en rond: tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi?

Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidienne „parce l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme”. Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte: tableautins des *Mythologies* et de

⁷ R. Barthes: *Imperium znaków*..., s. 7.

⁸ Problem ten opisała wcześniej Diana Knight: *Barthes and Orientalism*. „New Literary History” 1993, Vol. 24, No. 3.

⁹ Odwołuję się do wydania: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris 1990. W tym wydaniu do stron 96–99.

l'Empire des signes, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragments du *Sade II* et du *Plaisir du texte*.¹⁰

Pisanie fragmentami: fragmenty są kamykami na obwodzie koła: rozwijam się kółkiem: cały mój mały świat w kawałkach; a co znajduje się w centrum?

Jego pierwszy tekst lub coś podobnego (1942) jest zrobiony z fragmentów; ten wybór jest więc uzasadniony na sposób Gide'owski, „ponieważ niespójność jest lepsza od porządku, który zniekształca”. Odtąd rzeczywiście nie przestawał uprawiać pisania krótkiego: obrazki *Mitologii* i *Imperium znaków*, artykuły i przedmowy z *Esejów krytycznych*, leksje *S/Z*, tytułowane paragrafy *Micheleta*, fragmenty *Sada II* i *Przyjemności tekstu*.

Przyglądając się całości dzieła Barthes'a, rzeczywiście trzeba potwierdzić fakt, że kompozycja fragmentaryczna dominuje w większości jego prac. W *Mitologiach* sposób komponowania tekstu, sposób jego pisania zostaje wyłożony już w pierwszym fragmencie analitycznym: *Świat wolnoamerykanki*. Ten fragment nie jest jedynie analizą popularnego widowiska wiodącą do wskazania jakże skomplikowanych mechanizmów nim rządzących, ale przede wszystkim wykładem metody, swoistym metatekstem objaśniającym sposób analizy, sposób pisania i sposób lektury. Barthes postrzega wolnoamerykankę jako następstwo fragmentów: „Wolnoamerykanka wymaga zatem natychmiastowej lektury sensów ułożonych obok siebie bez konieczności ich łączenia.”¹¹ Takich fragmentów metatekstowych jest w *Świecie wolnoamerykanki* znacznie więcej, a koncentrują się one przede wszystkim na akcie czytania. W *Roland Barthes...* czytamy wyznanie Barthes'a, który oglądał (prawdopodobnie z wielkim przejęciem, ale zawsze analitycznie!) zawody wolnoamerykanki, określając je jako „sportową sztukę” („artifice sportif”) odpowiadającą strukturze asyndetonu i anakolutu, a więc figur przerywania, figur krótkiego spięcia. Rzecz by można, że na podstawie owych fragmentów metatekstowych układa się swoiste Barthes'owskie *credo*, które będzie mu towarzyszyć przez całe życie, a które brzmi tak: C z y t a m , w i ę c j e s t e m. Nie ma bycia bez czytania – celowo trawestując regułę kartezjańską, która już dawno przestała być regułą, a we współczesnym świecie nie jest nią już na pewno.

¹⁰ Ibidem, s. 96–97.

¹¹ R. Barthes: *Mitologie...*, s. 32.

Przyjrzyjmy się jeszcze innemu – bardzo ważnemu z mojego punktu widzenia – fragmentowi *Kręgu fragmentów*:

Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe. Cela se voit bien si vous faites l'index de ces petits morceaux: pour chacun d'eux, l'assemblage des referents est heteroclite; c'est comme un jeu de bouts rimes: „Soit les mots: *fragment, cercle, Gide, catch, asyndète, peinture, dissertation, Zen, intermezzo*; imaginez un discours qui puisse les lier.” Eh, bien, ce sera tout simplement ce fragment-ci. L'index d'un texte n'est donc pas seulement un instrument de référence; il est lui-même un texte, un second texte qui est le *relief* (reste et aspérité) du premier: ce qu'il y a de délirant (d'interrompu) dans la raison des phrases.¹²

Fragment jest nie tylko odcięty od sąsiadujących z nim fragmentów, ale też wewnątrz każdego fragmentu króluje parataksa. Widać to wyraźnie, kiedy utworzy się indeks tych kawaleczków; dla każdego z nich assamblaż referentów jest heteroklityczny; jest to podobne do gry rymowanych kawalków: „Weźmy na przykład takie słowa: *fragment, koło, Gide, wolnoamerykanka, asyndeton, malarstwo, dysertacja, Zen, intermezzo*; proszę sobie wyobrazić dyskurs, który mógłby je połączyć.” Będzie to fragment, który właśnie piszę. Indeks tekstu jest nie tylko narzędziem referencji, ale już on sam jest tekstem, drugim tekstem, który jest *reliefem* (pozostałością i chropowatością) tekstu pierwszego: tak oto w rozumności zdań istnieje coś szalonego (coś bez związku).

Konstrukcja tekstu Rolanda Barthes'a często opiera się na czymś, co on sam określał jako obrazek (*tableautin*). To właśnie z tych małych obrazków Barthes układa tekst – w *Mitologiach* i w *Imperium znaków*, a także w wielu innych tekstach. Myślę, że to pisanie polega często na nanizywaniu drobnych detali, co odbywa się poprzez dodawanie i zestawianie ze sobą owych obrazków lub fragmentów. Obrazki i fragmenty są przy tym zawsze maksymalnie detaliczne, by przypomnieć w tej chwili choćby fragment *Mitologii* zatytułowany *Nowy Citroën* – ten fragment jest, oczywiście, egzemplaryczny, ale mówiąc prawdę, każdy fragment obydwu omawianych książek jest do przesady detaliczny i wyczerpujący, a jednocześnie

¹² Roland Barthes..., s. 97.

otwarty, niedokończony, jak nieprzerwany tekst. Warto przytoczyć tu jeszcze i taki cytat z *Roland Barthes*...:

[...] j'ai le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l'inhabileté à le conduire vers une „composition”: je ne sais pas reproduire „les masses”.¹³

[...] mam uprzednią (pierwotną) skłonność do detalu, fragmentu, gwałtownego zrywu, nie mam zdolności do układania ich w „kompozycję”: nie umiem odtwarzać „ogółu”.

Jest w tym cytacie trochę prawdy, ale jest w nim też właściwa Barthes'owi (przynajmniej w książce, z której cytat pochodzi) doza kokieterii. Metoda pisania tekstu oparta na fragmencie i obrazku jest w przypadku Barthes'a do tego stopnia skuteczna, że wywiera ogromny wpływ na recenzentów jego książek, którzy (celowo lub bezwiednie) powtarzają w swoich omówieniach jego prac dokładnie taki sam model pisania oparty właśnie na konstrukcji fragmentarycznej.

Tak właśnie postępuje Jean-Pierre Richard w swoim szkicu *Nappe, charnière, interstice, point*¹⁴ poświęconym pracom Barthes'a. W szkicu Richarda marny do czynienia z lekturą tematyczną (choć trzeba by raczej powiedzieć „mikrolekturą”) kilku książek Barthes'a: *Michelet par lui-même*, *Imperium znaków* i *La chambre claire*. Każdej z tych książek Richard przypisuje zestaw słów-kluczy, stanowiących charakterystyczne dla lektury tematycznej punkty wyjścia do opisu poszczególnych książek. W przypadku opisu *Imperium znaków* jest to słowo „szczelina” (*L'Interstice*), które jest również tytułem jednego fragmentu tej książki, tytułem o tyle znaczącym, że wprowadza do tekstu refleksję metatekstową, swoistą grę skoncentrowaną na tekście, na przyjemności jego czytania. Barthes daje w tej sprawie szczególną wskazówkę, umieszczając reprodukcję japońskiego obrazu, na którym młoda Japonka delikatnie rozchyła zasłonę. Obraz został przez autora zatytułowany: *Szczelina*. W całym tekście *Imperium znaków* ujawnia się w ten sposób podwójna gra owej „szczeliny”: po pierwsze, odsłania ona tajemnicę, tajemnicę porządku symbolicznego, w którym nie jest już ona tajemnicą¹⁵; po drugie – takie przynajmniej jest

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ J.-P. Richard: *Nappe, charnière, interstice, point*. „Poétique” 1981, № 47, s. 293–302.

¹⁵ Ibidem, s. 300.

w tej sprawie moje własne zdanie – wprowadza do tekstu subtelna grę erotyki, ściśle powiązaną z przyjemnością tekstu, z przyjemnością lektury. W takim kontekście owa „szczzelina” staje się jednym z najistotniejszych dla całego tekstu erotemów. Uważam, że bez wydobycia tego elementu tekstowego tekst ten jest czytelny jedynie częściowo, a nasza lektura staje się wybiórcza i zatracą istotną wartość tego tekstu.

Podobnie jak Richard czytają teksty Barthes'a Maurice Pinguet, któremu *Imperium znaków* było dedykowane, i François Wahl, a także Jacques Derrida, którego szkic poświęcony Barthes'owi stanowi istną eksplozję fragmentów, naśladującą pisanie Barthes'a nawet pod względem rytmu (Derrida próbuje w swoim pisaniu odtworzyć rytm pisania samego Barthes'a)¹⁶. Jeśli mówię – podobnie, to myślę przede wszystkim o swoistym sposobie wypowiedzi opartym na pisaniu fragmentów i raz jeszcze powtarzam, że dzieje się w tym wypadku tak, jakby pisanie Barthes'a narzucało innym autorom i czytelnikom jego prac szczególny model pisania. Pinguetowi w swojej recenzji *Imperium znaków* udało się dostrzec rzecz bardzo istotną dla tej książki – rzeczywiście Japonia potraktowana tu została jako tekst do przeczytania. Jest to zresztą tekst o tyle szczególny, że wyrasta on bardziej z fantazmatów Barthes'owskich niż z rzeczywistości. Takiej Japonii, o której pisze Barthes, już dawno nie ma, a nawet nie było jej już w momencie, kiedy tekst Barthes'a powstawał. Aby lepiej zrozumieć ten problem, trzeba będzie odwołać się do teorii tekstu wypracowanej przez samego Barthes'a. Przypomnijmy, że *Imperium znaków* ukazało się po raz pierwszy w 1970 roku, a trzy lata później Barthes opublikował w piętnastym tomie *Encyclopédie Universalis* swój słynny tekst teoretyczny *Théorie du Texte* (*Teoria tekstu*)¹⁷, który był owocem wieloletnich poszukiwań w tym zakresie. Zanim jednak skupimy się na tym bardzo ważnym problemie, trzeba będzie wrócić jeszcze do *Mitologii*, w których, jak myślę, zarys nowoczesnej teorii tekstu zaczął się dopiero kształtować.

Mitologie tworzy kilkadziesiąt przeważnie krótkich tekstów analitycznych, w których Barthes, posługując się metodą semiologiczną

¹⁶ M. Pinguet: *Le Texte Japon*. „Critique” 1982, № 423/424, s. 758–766; F. Wahl: *Le code, la roue, la réserve*. „Tel Quel” 1971, № 47, s. 64–85; J. Derrida: *Les morts de Roland Barthes*. „Poétique” 1981, № 47, s. 269–292.

¹⁷ R. Barthes: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. Kraków 1992, T. 4, cz. 2, s. 188–207.

i psychoanalizą, czyta teksty francuskiej codzienności lat 1954–1956. W wyniku tych analiz powstał teoretyczny tekst *Mit dzisiaj*.

Inspiracją do napisania tych analiz były „mitologie społeczne”, których pomysł narodził się pod wpływem lektury de Saussure’a (przede wszystkim postulowanej przez niego w *Kursie językoznawstwa ogólnego* nauki o znakach – semiologii), Marksa, Sartre’a i Brechta. Z tych właśnie lektur zrodził się pomysł pisania mikroanaliz, które opatrzył Barthes później zbiorczym tytułem *Mitologie*. To właśnie w tej pracy zaczyna dojrzewać pod piórem Barthes’a projekt metody semiotycznej, którą tak szeroko rozwinął w późniejszych swoich pracach.

Nie chcę sugerować, aby *Mitologie* zawierały jakiegokolwiek jakości ideologiczne, wprost przeciwnie – trzeba podkreślić fakt, że Barthes stara się być aideologiczny, choć sam ujawnia oblicze ideologii (zwłaszcza mieszczańskiej), wpisanej głęboko pod powierzchnię znaków kultury codziennej, znaków, których znaczenia często nie dostrzegamy i które często stają się dla nas częścią „naturalnego” porządku rzeczy, a przy tym nie zdajemy sobie nawet sprawy z tego, jak bardzo są one skomplikowane i złożone, jak bardzo mogą oddziaływać na naszą świadomość, w jak wielkim stopniu mogą kształtować nasze postawy i zachowania. Cięty dowcip i straszna broń w rękach Barthes’a, jaką jest ironia (a nawet sarkazm, co znakomicie pokazał we wstępie do polskiej edycji *Mitologii* K. Kłosiński), bezlitośnie rozprawiają się z przejawami kultury mieszczańskiej i drobnomieszczańskiej we Francji. Ta książka wymierzona jest przeciwko mieszczaństwu (w jeszcze większym stopniu drobnomieszczaństwu, którego kultura to, zdaniem samego Barthes’a, popłuczyny po kulturze mieszczańskiej), jego uproszczonym, stereotypowym sposobom myślenia, jego banalności, pruderii itd. Liczbę tych wad można by na podstawie książki Barthes’a mnożyć na bardzo długiej liście.

Mitologie Rolanda Barthes’a są książką, którą można polecić każdemu, kto jest wystawiony dzisiaj na działanie środków masowego przekazu, a więc dosłownie wszystkim. Książka ta została napisana przeciw ideologii mieszczańskiej, ale przede wszystkim przeciw tak niebezpiecznym zjawiskom, jak: wszelkiego rodzaju nacjonalizmy, nietolerancja, stereotypowe i uproszczone sposoby myślenia czy perswazja skrzętnie ukrywana w mass mediach. Jest rzeczą zaskakującą, do jakiego stopnia przejawy francuskiej rzeczywistości lat pięćdziesiątych pokrywają się z rzeczywistością współczesnej Polski (np. wpływ

kultury amerykańskiej przejawiającej się w różnych formach: zawody wolnoamerykanki tak chętnie odtwarzane przez wiele programów polskiej telewizji kablowej i znajdujące w końcu wielu zwolenników czy wielbicieli – szkic otwierający *Mitologie* pomaga zrozumieć mechanizmy wolnoamerykanki, pokazuje schematy, jakie rządzą tym widowiskiem). Barthes znakomicie potrafi odsłonić reguły funkcji perswazyjnej zawarte w podawanych publiczności informacjach codziennych, kolorowych pismach dla pań (tak się składa, że pisma, o których tu mowa, istnieją już w wersji polskojęzycznej i często z taką samą dokładnością reprodukują – świadomie lub nie – fallocentryczny porządek świata, co widać choćby w publikowanych przez nie horoskopach) lub reklamach. Reklama, z którą mogliśmy się już w ciągu ubiegłego dziesięciolecia oswoić, czasem drażni (zwłaszcza ta nadawana w trakcie emisji jakiegoś filmu), czasem śmieszy banalnością, a czasem fascynuje jako przedmiot, który wręcz domaga się analizy semiotycznej. W jego książce są teksty, które śmieszą, oraz takie, które są głęboko poruszające, a nawet wstrząsające, jak np. ten o Gastonie Dominici i rzekomo popełnionej przez niego zbrodni czy ten dotyczący procesu Gérarda Duprieza.

U podstaw analiz Barthes'a, u podstaw jego myślenia o świecie stoi jedno najważniejsze przekonanie, które stale będzie mu towarzyszyć także w późniejszych pracach – to nie życie tworzy literaturę, ale literatura tworzy życie (zostało to wyrażone wprost w *Przyjemności tekstu*, gdzie intertekst określony jest w ten sposób: „[...] niemożliwość życia bez tekstu nieskończonego – bez względu na to, czy tym tekstem jest Proust, codzienna gazeta, czy ekran telewizyjny: to książka tworzy sens, a sens tworzy życie [...]”), a więc książka – jego zdaniem – jest zawsze uprzednia wobec świata, wobec życia, wobec ludzkich działań i zachowań. Świadczą o tym liczne porównania sytuacji codziennych do literatury (co zresztą Barthes wyraził wprost we wstępie do *Mitologii*), która wnika w tę codzienność niepostrzeżenie, a jej wzorce są często nieświadomie reprodukowane w rzeczywistości lub po prostu tę rzeczywistość kształtują. Problem ten jest najbardziej widoczny we wstrząsającym fragmencie *Mitologii*, który jest poświęcony procesowi Gastona Dominici. Znaczący jest zresztą tytuł tego fragmentu – *Dominici albo tryumf literatury*. Na sali sądowej tryumfuje literatura, która nieświadomie przenika do umysłów tych, którzy sądzą i wydają wyrok:

Ta psychologia bowiem, w imię której możecie bez trudu stracić głowę, pochodzi w linii prostej z naszej tradycyjnej literatury, która w stylu mieszczańskim zwie się literaturą ludzkiego Dokumentu. W imię ludzkiego Dokumentu został skazany stary Dominici. Sprawiedliwość i literatura weszły w przymierze, wymieniły swoje wypróbowane techniki, odsłaniając w ten sposób swą głęboką tożsamość, bezwstydnie kompromitując jedna drugą. Za sędziami na krzesłach kurulnych – pisarze (Giono, Salacrou). A na ławie prokuratorskiej, urząd? Nie – „nadzwyczajny gawędziarz”, obdarzony „nieodpartym intelektem” i „oślniewającym zapalem” (według szokujących pochwał prokuratora opublikowanych w „Le Monde”).¹⁸

Chociaż koncepcja tekstu w *Mitologiach* jest różna od tej, która pojawiła się w *Imperium znaków*, to myślę jednak, że już w *Mitologiach* Barthes odkrył, choć jeszcze problemu nie nazwał, to, co kilka lat później Julia Kristeva określiła mianem *i n t e r t e k s t u a l n o ś c i*. To pojęcie zostało wprowadzone przez Kristevą do obiegu literaturoznawczego w 1966 roku¹⁹ i odąd rozpoczęła się jego prawdziwa kariera na polu teoretycznym. Kontekst intertekstualności jest jednym z podstawowych problemów ułatwiających zrozumienie takiej koncepcji tekstu, jaką zaprezentował Barthes. Sam autor *S/Z* opierał często pojęciem intertekstu i tak go określał:

Z epistemologicznego punktu widzenia pojęcie intertekstu jest tym, co nadaje teorii tekstu wymiar społeczny: do tekstu trafia wszelaka mowa, zarówno epok minionych, jak i doby współczesnej, nie przez dającą się wykryć filiację czy świadome naśladownictwo, ale na zasadzie rozproszonego przenikania [*dissemination*], a więc w formie, która sprawia, iż tekst nie jest reprodukcją, ale produktywnością.²⁰

Zestawmy ten cytat z jeszcze innym, zaczerpniętym z *Roland Barthes...*:

[...] l'intertext n'est pas forcément un champ d'influences; c'est plutôt une musique des figures, de métaphores, de pensées-mots [...].²¹

¹⁸ *I d e m*: *Mitologie...*, s. 75–76.

¹⁹ J. K r i s t e v a: *Le mot, le dialogue et le roman*. W: E a d e m: *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 143–173.

²⁰ R. B a r t h e s: *Teoria tekstu...*, s. 198.

²¹ *Roland Barthes...*, s. 148.

[...] intertekst niekoniecznie musi być polem wpływów, jest raczej muzyką figur, metafor, słów-myśli [...].

Kwestia intertekstualności zmieniła diametralnie spojrzenie na relacje podmiotowe w tekście literackim. Wraz z wprowadzeniem tego pojęcia zmieniło się także radykalnie spojrzenie na kwestię autorstwa. Pisanie oparte na intertekstualności zmierza do wykluczenia intersubiektywności: „[...] tout texte – pisze Kristeva – se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage se lit, au moins, comme double.”²² „[...] każdy tekst konstruuje się jako mozaika cytatów, każdy tekst jest absorpcją i transformacją innego tekstu. Miejsce pojęcia intersubiektywności zajmuje pojęcie intertekstualności, a język poetycki odczytuje się jako co najmniej podwójny.”

Kiedy mowa jest o problemie autorstwa i autonomiczności dzieła literackiego, wtedy trzeba odwołać się do prac Michela Foucaulta czy też samego Barthes'a. Pierwszy z nich, w słynnym wystąpieniu *Czym jest autor?*²³, usytuował autora w relacji przedmiotowej. To pytanie jest pytaniem o przedmiot. Z jego punktu widzenia istotne są funkcje autora i jego status „ideologiczny”. Pytanie „kto mówi?” nie ma w ogóle żadnego większego znaczenia: „Co to za różnica, kto mówi?”²⁴

Zdaniem Foucaulta autor nie jest nicokreślonym źródłem znaczeń wypełniających dzieło, ale jest pewną: „[...] functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free

²² J. Kristeva: *Sémiotikè*..., s. 146.

²³ M. Foucault: *What is an Author?* In: *Textual Strategies*. Ed. J. V. Harari. New York 1979, s. 141–160.

²⁴ Według Foucaulta najważniejsze i najwyrazistsze cechy funkcji autora są następujące:

- funkcja autora jest powiązana z systemem prawnym i instytucjonalnym, który obejmuje, wyznacza i artykułuje przestrzeń dyskursów;
- nie oddziałuje ona na wszystkie dyskursy w ten sam sposób, w tym samym czasie i we wszystkich typach cywilizacji;
- nie jest ona zdefiniowana przez spontaniczne przypisanie dyskursu jego wytwórcy, ale raczej przez serię specyficznych i złożonych operacji;
- nie odnosi się po prostu do rzeczywistej jednostki, skoro może spowodować powstanie wielu osobowości, wielu podmiotów-pozycji, które mogą zostać zajęte przez różne klasy jednostek. Ibidem, s. 160.

composition, decomposition, and recomposition of fiction.” („[...] funkcjonalną zasadą, dzięki której w naszej kulturze można ograniczać, wyłączać, wybierać, dzięki której można utrudnić swobodny obieg, swobodną manipulację, swobodne komponowanie, dekomponowanie i rekonponowanie fikcji.”) Autor staje się dla niego: „ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning.”²⁵ („figurą ideologiczną, za pomocą której można oznaczyć lęk przed proliferacją znaczenia.”)

Barthes umieszcza problem autora w metaforze jego śmierci, której przyczyny trzeba szukać w samym pisaniu, bo jest ono destrukcją wszelkiego głosu, wszelkiego źródła²⁶. Pisanie to fałsz, w którym ginie podmiot i wszelka tożsamość. Tam, gdzie zaczyna się pisanie, głos traci źródło, a autor wchodzi w swoją własną śmierć. Współczesny tekst — zdaniem Barthes’a — nie da się już ująć w teologicznych kategoriach „komunikatu” Autora-Boga. Jest on wielowymiarową przestrzenią, w której łączą się ze sobą różne pisania, a żadne z nich nie jest oryginalne. Tekst:

[...] est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.²⁷
[...] jest tkaniną cytacji wyjętych z tysięcy zakamarków kultury [...].

W takiej koncepcji tekstu, jaką lansuje Barthes, autor stał się już zbędny. Ważniejszą rolę odgrywa w niej czytelnik. To właśnie czytelnik jest punktem, w którym skupia się zróżnicowanie tekstu powstałego z wielu pisań. To nie źródło stanowi o jedności tekstu, ale jego bezosobowe przeznaczenie, ponieważ:

[...] le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie [...].²⁸
[...] czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii [...].

Biorąc pod uwagę pojęcie intertekstualności, można wskazać następujące cechy Tekstu (sam Barthes zapisuje to pojęcie wielką literą): jest to praktyka znacząca, a nie wytwór estetyczny; jest on

²⁵ Ibidem, s. 159.

²⁶ R. Barthes: *La mort d'auteur*. In: I d e m: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, s. 61–67.

²⁷ Ibidem, s. 65.

²⁸ Ibidem, s. 67.

strukturuowaniem, a nie strukturą; nie jest obiektem, ale pracą i grą; nie tworzy zbioru zamkniętych znaków, obdarzonego sensem, który ma być odnaleziony, ale stanowi pewną objętość przemieszczających się śladów; instancją Tekstu nie jest znaczenie, ale *signifiant*, pojmowane tak jak w semiotyce i w psychoanalizie (idzie tu przede wszystkim o takie rozumienie terminu, jakie prezentował Jacques Lacan); Tekst wykracza poza pojęcie „dzieło literackie”²⁹.

Wymienione właściwości Tekstu stosują się znakomicie do *Imperium znaków*. Te reguły tekstowe zostały tu dokładnie spełnione. Sam tekst zapisany jest według reguły intertekstualności, o czym mogą świadczyć liczne, ukryte i rozproszone po całym tekście *Imperium...* odwołania. Tak np. we wstępnym fragmencie tekstu zatytułowanym *Tam*, gdzie jest mowa o Japonii fantazmatycznej, pojawia się odesłanie do *Voyage en Grande Garabagne* (*Podróż do Wielkiej Garabagne*) – fikcyjnej krainy stworzonej przez Henri Michaux. Od momentu pojawienia się tego odwołania obydwa teksty zaczynają ze sobą grać, współlistnieć, wzajemnie na siebie oddziaływać i współtworzyć. Tak samo ma się rzecz z „gałęzią salzburską”, która odsyła do *O miłości* Stendhala (rozdział *Gałąź Salzburska* mówi tam o krystalizacji uczuć), czy też z odesłaniem do *Les Indes Noires* (*Czarne Indie*) – powieści Juliusza Verne’a, która opowiada o życiu górników w XIX-wiecznej Anglii i wprowadza do tekstu Barthes’a ogromną sieć relacji intertekstualnych. Dodatkowo jeszcze na samym początku tekstu, do fragmentu zatytułowanego *Nieznany język*, dodał autor rysunek z japońskim pismem, który opisał w następujący sposób: „Deszcz, Nasienie, Rozsiewanie, Wątek, Tkanina, Tekst, Pismo.” Fragment ten brzmi jednoznacznie w kontekście tego, co powiedzieliśmy wcześniej. Barthes zaznacza wyraźnie we wstępie do *Imperium*, że:

Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej *zatruty sensu*, którą Zen nazywa *satori*; spłot tekstów i obrazów ma zapewnić obieg, wymianę takich *signifiants*, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków.³⁰

²⁹ Por. K. Kłosiński: *Poststrukturalizm – Problem tekstu*. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze*. Red. R. Cuda k, M. Pytasz. Katowice 2000, s. 360.

³⁰ I d e m: *Imperium znaków...*, s. 45.

Owe obrazy i tekst stanowią integralną całość. Tekst znajdujący się przy tych obrazach jest tekstem osobnym, dopełniającym tekst główny, biorącym jakby na swoje barki odpowiedzialność za pole metatekstowe. Wydaje się, że to właśnie ten fragmentaryczny, jakby poszarpany oraz niejednorodny tekst jest nośnikiem metatekstu i w swoisty sposób podpowiada, jak należy czytać tekst główny *Imperium znaków*.

Na koniec wróćmy raz jeszcze do kwestii rytmu, którą poruszyliśmy wcześniej, a do której nawiązał również Jacques Derrida. Otóż Derridzie udało się wydobyć jedną z ważniejszych – moim zdaniem – cech Barthes'owskiego pisania. Przytoczmy fragment tekstu Derridy: „Il faudrait revenir à la »scansion« du *studium* par un *punctum* qui ne lui est pas oppose même s'il reste tout autre, qui vient le doubler, se lier à lui, composer avec lui. Je pense maintenant à une composition en contrepoint, à toutes les formes savants du contrepoint et de la polyphonie, à la fugue.”³¹ „Raz jeszcze trzeba wrócić do »skandowania« *studium* przez *punctum*, które nie jest wobec tego pierwszego przeciwstawne nawet, jeśli jest zupełnie inne, które to pierwsze dubluje, wiąże się z nim i wraz z nim się komponuje. Myślę o kompozycji opartej na kontrapunkcie, o wszystkich wyszukanych formach kontrapunktu i polifonii, o fudze.”

W takim ujęciu kompozycja tekstu byłaby zbliżona do kompozycji muzycznej. Jest to dosyć odległe przemieszczenie metaforyczne, ale przecież po części słuszne i w końcu potwierdzone przez samego Barthes'a. Odwołajmy się w tym miejscu raz jeszcze do cytowanego wcześniej *Kręgu fragmentów*:

Le fragment a son idéal: une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique: au „développement”, s'opposerait le „ton”, quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le *timbre*. *Pièces brèves* de Webern: pas de cadence: quelle souveraineté il met à *tourner court*!³²

Fragment ma swój ideał: wysoka kondensacja nie tyle myśli lub mądrości, lub prawdy (jak w jakiejś Maksymie), ale muzyki: w ten sposób „rozwinieciu” przeciwstawiałby się „ton”, coś artykułowa-

³¹ J. Derrida: *Les morts de Roland Barthes...*, s. 275.

³² Roland Barthes..., s. 98.

nego i śpiewanego, dykcja: powinien tu panować *tembr*. *Krótkie utwory* Weberna: bez kadencji: jakąż niezależność wkłada on w *krótkotrwałość*!

Także i ten fragment, a można by ich przytoczyć jeszcze znacznie więcej, zdaje się potwierdzać regułę Barthes'owskiego pisania, która sprowadza się właśnie do fragmentu. To pisanie narzuca czytelnikowi także sposób czytania i uprawnia go w szczególny sposób do zastosowania mikrolektury, która co prawda nigdy nie jest do końca wyczerpująca, ale jednocześnie może być skuteczna.

Adam Dziadek

Roland Barthes' Art of Micro-reading

Summary

This text constitutes one of the theoretical links of the "micrological project" which embraces the whole of the volume. The term "micro-reading", created by Jean Pierre Richard in his book *Microlectures* from 1979, has been broadly explained here. Simultaneously, it is an attempt at exactly such a micro-reading of Roland Barthes' *Mythologies* and *The Empire of Signs*. The Author concentrates on the unique, specific for Barthes, method of reading and writing based on the poetics of a fragment.

Adam Dziadek

L'art de la microlecture de Roland Barthes

Résumé

Le présent texte est l'un des drains théoriques du « projet micrologique » qui embrasse la totalité de l'ensemble. On a expliqué ici en détail la notion de « microlecture » créée par Jean-Pierre Richard dans son livre *Microlectures* de 1979. En même temps c'est justement la tentative d'une telle microlecture des *Mythologies* et de *L'Empire des signes* de Roland Barthes. L'auteur se concentre sur une méthode de lecture et d'écriture de Barthes fondée sur la poétique du fragment, méthode inimitable et caractéristique de ce chercheur.